MUZYKA KOŚCIELNA

Miesięcznik Poświęcony Muzyce Kościelnej i Liturgji

Rok III Poznań, lipiec — sierpień 1928 Nr. 7/8

Ks. Dr. Hieronim Feicht (Fryburg)

NOWA MSZA X. BOVETA

„Messe du Divin Rédempteur"

(List ze Szwajcarji)

Popularny kompozytor romańskiej, t. j. francuskiej części Szwajcarji (Suisse romaine), X. Józef Bovet wystąpił z okazji 25-letniego jubileuszu chóru katedry św. Mikołaja we Fryburgu z dziełem, które przez swą oryginalność zwróciło na siebie uwagę sfer muzycznych całej ojczyzny kompozytora. Na premjerę mszy o Boskim Zbawicielu stawiło się kilkunastu wybitniejszych muzyków i sprawozdawców muzycznych z Szwajcarji bez względu na swe wyznanie religijne, więc muzycy z Berna, Lozanny, Genewy, Soleure, Sionu z M. Lauberem, prezesem stow. muzyków szwajcarskich na czele, a życzenia przesłali chórowi i kompozytorowi m. i. tacy muzycy, jak znany czytelnikom polskim Jaques-Dalcroze, Ansermet, Doret itd.

X. J. Bovet rodem z Sales (ur. 1879), miejscowości położonej w dystrykcie Gruyère zapoznał się z teorją i praktyką śpiewu gregorjańskiego w opactwie benedyktyńskiem w Seckau (Styrja), zaś wykształcenie ogólno-muzyczne otrzymał we Fryburgu od A. Hartmanna i M. P. Haasa. Poza stanowiskami muzycznemi drobniejszego znaczenia objął począwszy od r. 1909 posadę nauczyciela chorału w seminarjum trzech złączonych diecezyj (lozanneńskiej, genewskiej i fryburskiej) we Fryburgu. W r. 1911 zastępował przez kilka miesięcy znakomitego organistę E. Vogta (syna, † 1911), zarówno w czasie nabożeństw, jak i w czasie koncertów organowych, dawanych na słynnych organach A. Mosera. Przejściowo również zajmował Bovet stanowisko dyrektora konserwatorjum, później otrzymał stanowisko kierownika towarzystwa śpiewu i orkiestry miasta Fryburga, posadę tymczasowego kierownika „Landwehry", będącej urzędową orkiestrą Fryburga, wreszcie kierownictwo chóru mieszanego przy kościele św. Piotra, a od r. 1923 przy katedrze.

Na dorobek kompozytorski Boveta składają się przedewszystkiem popularne pieśni (ponad tysiąc) w najrozmaitszych układach, śpiewane powszechnie w Szwajcarji. Pieśń jest dziedziną najwięcej odpowiadającą rodzajowi talentu Boveta, w niej obraca

się kompozytor z całą swobodą i daje szereg dziełek, o niezaprzeczonej wartości. Z zakresu muzyki religijnej stworzył Bovet obok offertoriów i motetów cztery msze (nie wydane). Z dzieł wielkich rozmiarów należy głównie wymienić, trzyczęściowe oratorjum p. t. Dismas i świeżo wykonaną mszę p. t. Messe du Divin Rédempteur. Z praktycznej działalności na polu muzycznem należy wspomnieć o utworzeniu przez Boveta fryburskiej grupy śpiewaczej (La Groupe Choral Fribourgeois), zwanej we Fryburgu popularnie małym chórem X. Boveta. Grupa ta składająca się z 20 śpiewaków wybranych z najlepszych głosów fryburskich koncertowała z dużem powodzeniem w Lozannie, Genewie, Neuchatel, Bernie, Bazylei itd.

Ostatnia msza, pisana przez czas dłuższy, a wykończona ostatecznie na uroczystość jubileuszową chóru katedralnego jest zakrojona na bardzo wielkie rozmiary, bo wymaga jako obsady chóru mieszanego, chóru męskiego lewitów (wyraźnie: chóru duchownych zajmujących miejsce w presbiterium), chóru chłopięcego, solistów, wreszcie wielkiej orkiestry, dwojga organów i zespołu instrumentów dętych poza orkiestrą. Dzieło swe nazwał kompozytor poematem symboliczno-muzycznym ludzkiego odkupienia. Dla wytłumaczenia programu wydał twórca obszerny, bo czterdziesto stronicowy komentarz literacki, w którym obok objaśnienia programu wypowiedział swe poglądy na muzykę kościelną według piusowego Motu proprio, poglądy zasługujące na zupełne uznanie. Instrukcje papieskie, pisze autor, stanowią dla muzyka liturgicznego prawo, które żywo leży w sercu każdego twórcy muzyki kościelnej. Chcemy je spełnić skrupulatnie w najdrobniejszych szczegółach. Spostrzegamy w nich zresztą z radością swobodę, której niejedni nie spodziewaliby się w nich znaleźć i z powodu której robią nam nieraz krzywdę; znane jest przecież zdanie, iż wielu bywa często plus catholique que le pape.

Po wypowiedzeniu tego rodzaju creda artystycznego można było się spodziewać od kompozytora tylko dzieła nowoczesnego. Istotnie już czysto zewnętrzne, wzrokowe ramy, wśród których miano wykonać tę mszę budziły zdumienie, a przyznam się, że i trochę niepokój o liturgiczność dzieła. Miejsce, jakie zajmują śpiewacy, więc zarówno soliści, jak chóry (pisze X. B. w komentarzu) odgrywa również rolę ze względu na zamierzoną przez kompozytora symbolikę. To też orkiestra wraz z chórem mieszanym i solistami tego chóru znalazła pomieszczenie na chórze organowym nad drzwiami kościelnemi; chór męski alumnów seminarjum zajął miejsce w stalach, zaś chór chłopięcy przy małych organach, wzniesionych nad stalami; pozatem przenosili się jeszcze soliści stosownie do wskazówek partytury na wzniesienia dla otrzymania szczególnych efektów brzmienia, a wreszcie wspomniany zespół dęty umieszczono gdzieś w pobliżu czy za wielkim ołtarzem. Chór alumnów biorący udział w ceremonjach

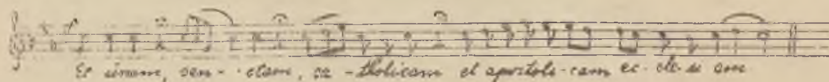
liturgicznych, skupiał się od czasu do czasu na środku presbiterium, całą zaś, szeroko rozprowadzoną partję et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam śpiewał zwrócony do ludu. Z tego ustawienia wykonawców widzimy, że kompozytor dający takie reżyserskie przepisy śpiewakom znajdującym się w chórze kapłańskim wkroczył jednak głęboko w dziedzinę należącą już do ceremonjarza, z którym bodaj czy nie popadł w konflikt. — Wprawdzie schola kantorum ma i dziś jeszcze dużo swobody, bo np. soliści śpiewający swój versus alleluiaticus, czy nawet offertorium należące zresztą zasadniczo do chóru, gromadzą się nawet w takiem centrum, przestrzegającem ściśle ceremonji liturgicznych, jakiem jest Solesmes -- w środku presbiterium i tam je śpiewają. Jakkolwiek więc te nieznane liturgiście manewry chóru kleryckiego, jakkolwiek to ustawienie w pobliżu ołtarza zespołu instrumentów dętych, dostosowanych zresztą do obszaru kościoła i towarzyszących śpiewowi poważnie, w stylu, właściwym organom budzi wątpliwość co do liturgiczności tej mszy, niechciałbym jednak jeszcze na tej podstawie odmawiać dziełu cech mszy tolerowanej przez biskupa w czasie liturgji, gdyż w sprawach tych nie jestem jednak do tego stopnia kompetentny, bym mógł autorytatywnie rozwiązać dużo w tym wypadku nastręczających się wątpliwości.

Przechodzę więc do dziedziny stanowiącej moją specjalność, postaram się ocenić liturgiczność względnie nieliturgiczność tej kompozycji na podstawie jeszcze trudniejszej, bo czysto muzycznej, opierając się na wysłuchaniu dzieła i na komentarzu autora.

Dzieło jest oparte na całym szeregu tematów, z których dwa wysuwają się na plan pierwszy. Jeden z nich, nazwany tematem Wcielenia Syna Bożego jest zaczerpnięty dosłownie z trzeciego Creda, mianowicie z miejsca „et incarnatus est". Jego opadający kierunek nadaje się znakomicie do ilustrowania zejścia Zbawcy na ziemię. On też stanowi temat przewodni (leitmotiv) dzieła. Drugi temat, nazwany tematem „reception humaine" (termin trudny do oddania po polsku, oznacza „przyjęcie Zbawcy przez ludzi") jest zaczerpnięty z początku pieśni „Adoro te, devote". W przeciwieństwie do poprzedniej posiada ta melodja kierunek wznoszący się. Obok tych dwóch tematów pojawia się jeszcze szereg melodyj zaczerpniętych z chorału, jak „Ave Maria", „Veni Creator" itd. Ten dobór tematów świadczy bardzo pochlebnie o dążeniach kompozytora, pragnącego nowoczesne dzieło przepoić chorałem, pragnącego zastosować się do zalecenia instrukcji papieskiej, oświadczającej, iż kompozycja kościelna tem bardziej odpowiada charakterowi liturgji im bardziej w budowie swej, w natchnieniu i guście zbliża się do melodji gregorjańskiej. Oczywiście, sam chorał nie zapewni dziełu cech kompozycji kościelnej, gdyż to będzie zależało od sposobu jego użycia i przeprowadzenia. A jakże się ono przedstawia?

„Kyrie“ rozpoczyna się kotłami wzmocnionemi orkiestrą, a huczącemi swe groźne, głębokie, długotrwałe D (formidable, profond, durable — wyrażenia autora). Wstęp ten ma ilustrować stan ludzkości po grzechu pierworodnym, tej ludzkości, która usłyszała wyrok morte morieris — śmiercią umrzesz, a która teraz, począwszy od Adama i Ewy poprzez całą ludzkość żyjącą w okresie starego przymierza aż do N. Panny będzie wołała Kyrie eleison, Panie zmiłuj się! Takiemi sposobami wywołany nastrój, jest jednak nastrojem, który znamy i którego spodziewamy się tylko w operze i sali koncertowej. Tak rozpoczynała się dotąd opera, wstępne adagio do symfonji, czy oratorjum na jakiś grozą przejmujący temat (potop, wieża Babel, Mojżesz), czy wreszcie msza (zwłaszcza „dies irae“) ale pomyślana jako dzieło oratoryjne wykonane w sali koncertowej, lub jeśli chodzi o wyzyskanie odrębnych warunków (dwa chóry organowe etc.), wykonane ostatecznie w kościele, ale poza nabożeństwem. Nie można odmówić kompozytorowi dużej pomysłowości i przemyślenia tematu literackiego, podsuniętego błagalnym czy rozpaczliwym wołaniom o zmiłowanie, ale mimo to msza liturgiczna nie może się tak rozpoczynać, gdyż jedynym motywem takiego rozpoczęcia „Kyrie“ jest tylko wywołanie czysto zewnętrznego efektu, wywołanie nastroju nie innego, jak nastrój teatralny, a to nie może być nigdy celem muzyki liturgicznej.

„Gloria“. P. Jezus się narodził. Salvator apparuit — Zbawca przyszedł, ukazał się ludzkości. Ta część mszalna zawierająca kilka pięknych ustępów, jak i część następna „Credo“, składa się z szeregu luźnych, nieraz pod względem rozmiarów bardzo nierównych partyj, przedstawiających wykończoną całość, chociaż nie osobne numery przeciw którym zastrzega się instrukcja papieska. W „Credo“ jest np. szeroko rozprowadzony wspomniany już ustęp „et unam, canctam“. Rozpoczyna go kilka akordów zespołu dętych instrumentów, po których silny głos solowy śpiewa wolno następujące patetyczne zdanie:



W programie kompozytora ma to być głos Chrystusowy, głos z ołtarza; głos ten podejmie chór kleryków, a zwróciwszy się do ludu powtórzy mu go jako naukę Kościoła, zaś chór przy organach wielkich odśpiewa go w imieniu ludu jako wyznanie wiary, aż wreszcie jeszcze jednorazowem powtórzeniem tych czterech znamion prawdziwego Kościoła Chrystusowego skończy się ta szeroko zaprowadzona partja. Kończy się ona jednak bardzo oryginalnie, gdyż za każdorazowem wymienieniem przez chór jednego z tych znamion, męski głos solowy od ołtarza powtarza wyraz unam, co w całości tak się przedstawia: chór — et unam, solo — u n a m, ch. — sanctam, s. — u n a m, ch. — catholicam,

s. — unam, ch. - et apostolicam, s. — unam, ch. — ecclesiam. Trzeba znowu odnośnie do tego miejsca przyznać kompozytorowi bardzo wiele, może nawet zawiele pomysłowości, gdy się wie, że dzieło to powstało w kraju w dwuch trzecich częściach protestanckim. Tego rodzaju pomysły nie leżą jednak również, jak sądzę, w intencji liturgji mszalnej, a tak szeroko rozprowadzone cząstki „Creda“ zbliżają je już do tych dzieł, w których brak wymaganej przez przepisy instrukcji jedności. Zdaje mi się więc, że musimy mimo życzenia kompozytora, twierdzącego, iż napisał dzieło liturgiczne (il s'agit ici de la composition d' une messe en église, d' une messe de culte, et non pas d' une messe de concert spirituel) uznać jednak tę mszę za dzieło, które wyszło poza ramy przepisów, zawartych w instrukcji papieskiej. Mimo to zasługuje ta dążność kompozytora do objęcia muzyką i wyzyskania bogatej symboliki liturgji pontyfikalnej na uwagę, jako zjawisko charakterystyczne dla umysłowości francuskiej, jako zjawisko, powtarzające się od czasu do czasu bezwiednie w historji francuskiej muzyki religijnej. Bo przecież przed 120 mniejwięcej laty tworzył I. Fr. Lesueur oratorja przeznaczone dla celów liturgicznych, obejmujące w sobie wraz ze mszą pontyfikalną (muzyka mszy pochodziła jednak raz od Paisiella, drugi raz od Cherubiniego) ceremonje koronacyjne Napoleona (1804) i Karola X (1824). Dziełami swemi objął wówczas Lesneur chór zawodowy, kler, osoby koronowane i lud wierny, pod względem zaś muzycznym opierał się niemal wyłącznie na chorale i pieśni starofrancuskiej. Główną zaletą tych dzieł, jak i dzieła omawianego, była ich zewnętrzna okazałość, ich niezaprzeczony, cel swój osiągający — efekt.

Odmawiając mszy Boveta cech liturgiczności, trudno będzie wydać o niej sąd, jako o dziele oratoryjnem, gdyż z tego znowu punktu widzenia ma ono pewne braki. Sam bowiem kompozytor przyznaje, iż co się tyczy stylu muzycznego, nie jest on jednolity. Jeden z krytyków użył dla lakonicznego określenia tego dzieła następującego porównania: „jest to katedra. Każda Katedra jest takim ogromem, iż w każdej chwili można dorzucić do niego nowy motyw architektoniczny czy dekoratywny“. Prawda, iż stała konserwacja i ciągłe restauracje katedr dorzucają do nich z biegiem wieków nowe dobudówki, cóż jednak powiedzielibyśmy o budowniczym, któryby w chwili stawiania Katedry utworzył ją z szeregu przybudówek pozbawionych jednolitego stylu? Podobnie więc i dzieło X. Boveta musimy uznać za wielki i szlachetny — ale sam tylko eksperyment, bo z jednej strony dzieło to nie odpowiada wymaganiom liturgicznym, a z drugiej nie zadowala jako dzieło oratoryjne.

Isa Krejci (Praga)

KILKA UWAG O CZESKIEJ MUZYCE KOŚCIELNEJ

Liturgiczna muzyka kościelna w Pradze nie cieszy się specjalną uwagą społeczeństwa i nie znajduje się bynajmniej w rozkwicie. Jest to naturalne odbicie duchowego środowiska czeskiego, które nie uchyla się coprawda od zagadnień religijnych ale brak mu większego zainteresowania liturgją i sprawami z nią związanemi. Życie czeskie jest głęboko przesiąknięte laicyzmem, ponadto wiele chórów po przewrocie politycznym przestało być dotowanych z funduszów publicznych i wskutek tego brak im teraz podstaw natury finansowej.

Nie świadczy to jednak bynajmniej, aby czeska muzyka kościelna nie miała swej historji. W 18-tym stuleciu i w pierwszej połowie 19-go nie było kraju, w którymby nauczyciel, będący równocześnie organistą odgrywał większą rolę niż w Czechach. Również i cecyljańska reforma znalazła w czeskim środowisku żywy a przedewszystkiem samodzielny oddźwięk, kompozycjami, które są ściśle liturgiczne i kościelne a jednak nie mają nieartystycznej suchości, jak współczesne niemieckie, owiane pedantycznym anachronizmem.

Wymienię tu ze starszych kompozytorów czeskich przynajmniej Skucherskiego (dzisiaj jeszcze zwłaszcza pod względem harmonicznym interesującego), Steckera, Cainera, Jos. Foerstera starszego, Sychrę, Nesvera i Krzyżkowskiego. Z młodszych Picka, znakomitego Treglera i dyrektora chóru katedralnego w Pradze Karela Dousa. Obecnie głównym przedstawicielem czeskiej twórczości kościelnej jest Wojciech Rzichovski, dobry praktyk.

Ale na jedno należy zwrócić uwagę: reforma cecyljańska dążąca w kompozycji do konserwowania stylów dawnych wykluczyła właściwie muzykę kościelną z zakresu sztuki żywej, rozwijającej się w miarę postępu czasu. To też dla faktycznie nowożytnego kompozytora muzyka kościelna przestała być aktualną, ponieważ zatrzymała się w swym rozwoju, jak w harmonji tak i w polifonji. O ile zaś nowożytni kompozytorowie zainteresują się tekstem liturgicznym, to zdaniem cecyljańczyków komponują utwory nie kościelne, a może właśnie te utwory prowadziłyby nieraz do pięknego rozwoju, gdyby pedantyczne tezy niemieckiej reformy kościelnej nie tamowały tego.

Możliwe, że obecna nowożytna twórczość, tyle czerpiąca z okresu przedklasycznego przyniesie naprawę swym zrozumieniem diatoniki i zapoczątkuje może nowy czysto wokalny styl a capella. Naturalnie tak jak dawniej i teraz nie będzie to ślepem powrotem (kopjowaniem) do Palestriny, lecz będzie trzeba na podstawie jego diatonicznej wokalnej polifonji tworzyć śmiało dalej. Jeżeli utwór kościelny będzie w zasadzie diatoniczny, to w rękach do-

brego kompozytora może dzieło i tak być nowożytne a zarazem odpowiednie do praktycznych celów liturgicznych. To osiągnąć i na to się zdobyć jest najważniejszym problemem muzyki kościelnej. Na gruncie czeskim dla reformy tego rodzaju teren byłby bardzo dobry i przygotowany.

Dr. Marja Szczepańska (Lwów)

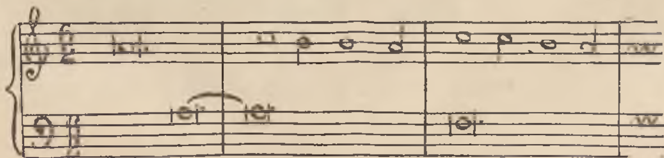
U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ WIELOGŁOSOWEJ MUZYKI KOŚCIELNEJ

(Do historji muzyki wielogłosowej w Polsce w XV-tym wieku).

(Ciąg dalszy).

„Gloria" jest utworem stosunkowo dość obszernym: liczy bowiem 159 taktów. Tekst „Kyrie" składa się z trzech zwykłych inwokacyj, zaś rozmiar jego wynosi w przybliżeniu 104 takty (luki w rękopisie nie pozwalają na ścisłe obliczenie).

Tonacja „Gloria" jest lidyjska. Wskazują na to: pojemność poszczególnych głosów, współbrzmienie początkowe utworu oraz kadencje końcowe poszczególnych ustępów samodzielnych Podana wyżej pojemność głosów wskazuje w głosie górnym na formę tonacji plagalną, hipolidyjską (c'—c"), w głosie dolnym na autentyczną,[11]) z pojemnością rozszerzoną do nony przez dodanie „subsemitonium modi", wobec czego mamy tu do czynienia z tak zwanemi przez Tinctorisa „tonus perfectus" (głos górny) oraz „tonus plusquamperfectus" (głos dolny)[12]) Interesującem jest rozpoczęcie utworu od medianty (a) w obydwóch głosach, co wówczas było zjawiskiem dość rzadkiem, zdarzającem się jednak właśnie w utworach mających tonację lidyjską (lub frygijską). W takcie 2. pojawia się dopiero kwinta tonacji (głos górny), w takcie 3. finalis (tenor). Ponieważ na końcu t. 2. pojawia się tercja tonacji o wartości minimy, a na początku taktu 3. równocześnie finalis i kwinta, przeto mamy tu do czynienia z całą reperkussą tonacji lidyjskiej (f—a—c), dominującą w taktach 1—3 i usprawiedliwiającą (dopełniającą) rozpoczęcie utworu od medianty:



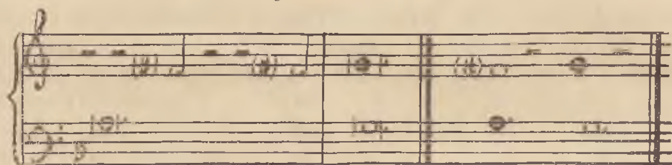
11) W sprawie uznania głosu dolnego lub górnego za decydujący w oznaczeniu tonacji utworów XV wieku por. wstęp Kn. Jeppesena do publikacji „Der Kopenhagener Chansonnier", Kopenhaga—Lipsk 1927, str. LXIII i referat K. Dezes'a o tejże publikacji, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft", r. X (1928), str. 510.

12) Diffinitorium mus. terminorum, w „Jahrbucher für Musikwissenschaft" Chrysandra, tom I (Lipsk 1863) str. 112.

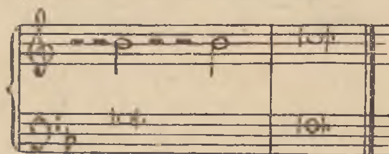
Kadencje końcowe poszczególnych ustępów i całości utworu są lidyjskie. Inne kadencje, środkowe, są obok lidyjskich następujące: dorycka, frygijska transponowana, miksolidyjska i jońska.

Przechodząc do omówienia budowy kadencyj, zaznaczamy, że zastosowanie mają 3 rodzaje:

I. Kadencja z dwoma prowadzącemi, tworząca następstwo 6< 8. Kadencje takie są normą dla dwugłosu wiekuXIV i XV, jak również i czasów późniejszych. W naszem „Gloria“ pojawia się kadencja ta 6 razy w różnych tonacjach (t. 77-78, 93-94,113-114, 149-150,153 i 155-156). Kadencja taka w tonacji frygijskiej, transponowanej do subdominanty (t. 149-150) nie jest faktem odosobnionym: można ją spotkać niekiedy (choć rzadko) w dziełach ówczesnych kompozytorów (np. u Bricqueta, Before'a i innych [13]). Pewną odmianę w budowie tych kadencyj stanowią te, w których „subsemitonium modi“ jest poprzedzone przez pauzę lub też ją samo poprzedza (t. 113-114 i 153). Tego rodzaju kadencje występują wyłącznie w partjach ściśle instrumentalnych:



II. Kadencja, w której końcowe współbrzmienie składa się z dwóch tonów, tworzących kwintę czystą lub duodecymę. Obydwa głosy kadencjonują w tym wypadku jakby w dwóch różnych tonacjach za pomocą dwóch różnych prowadzących. Niższy głos odbywa ruch: „górna prowadząca — finalis“ — w tonacji zasadniczej. Górny głos natomiast tworzy kadencję jakby w tonacji dominanty z ruchem: dolna prowadząca (subs. modi) — finalis. Tego rodzaju kadencje, dość twardo brzmiące, w dzisiejszem uchu, spotykamy w „Gloria“ w środkowych partjach oraz na końcu poszczególnych ustępów. Taką też kadencją kończy się cały utwór. Kadencje o połączeniu 3< 5 pojawiają się dwa razy (t. 13-14 i 20-21), częściej zachodzą zwroty 10< 12 (t. 58-59, 60-61, 107-108, 123-124, 157-158). Analogicznie jak kadencja I posiada i ten drugi rodzaj swój instrumentalny warjant z pauzami:



13) Wooldridge, The Oxford history of Music, t. II, Oxford 1905, str. 137.

Kadencję 3< 5 spotykamy w wielu utworach XIV i I połowy XV wieku, np. u Machaut, Binchois i innych,[14]) ponadto w dwugłosowych kompozycjach polskich z XV wieku. Z teoretyków wspomina o nich także Anonymus XII[15]).

III. Trzeci rodzaj kadencyj polega na połączeniu współbrzmień 8< 10 z zastosowaniem ruchu przeciwnego jak w poprzednich. Górna prowadząca jest oktawowo zdwojona, poczem przechodzi w głosie dolnym na „finalis" a w górnym na jej górną decymę. Zachodzi w „Gloria" dwukrotnie (t. 8-8 i 144-145). W wydanych utworach XIV i I. połowy XV wieku nie zdołałam stwierdzić jej istnienia, jak również w polskich rękopisach XV wieku. Nie jest to jednak nigdy kadencja końcowa.

Interesująca kadencja z ostatniem współbrzmieniem decymy, poprzedzonem kwintą czystą i kwartą zamienną znajduje się w „Amen" (t. 127). Głos górny tworzy melodyczny zwrot, spotykany w t. zw. kadencji Landina, głos dolny następstwo: D-T. Jak z powyższego widzimy, używano współcześnie różnych postaci kadencyj, kończących się współbrzmieniem decymy. Czasem poprzedzała decymę seksta, co zauważyłam np. w kompozycji About'a „Ecce quod natura"[16]).

Niekiedy kadencja jest utworzona w ten sposób, że dopiero w ostatniem jej współbrzmieniu wchodzi głos drugi. W „Gloria" widzimy 4 jej odmiany: 2 jońskie (t. 5-6 i 23-24), dorycka (t. 68-69) i 1 miksolidyjska (t. 30-31). W kadencjach tych występuje oczywiście jedna prowadząca, a to: w jońskiej górna lub „subsemitonium modi", w doryckiej górna, w miksolidyjskiej „subs. modi". W głosie dolnym towarzyszy końcowemu tonowi kadencji melodycznej albo oktawa albo kwinta, poprzedzona przez całotaktową pauzę w tymże głosie, albo też seksta tonacji, tworząc jakby kadencję zwodniczą.

Jak widzimy — kwestja kadencyj przedstawia się w naszym zabytku w sposób nie pozostawiający nic do życzenia na punkcie rozmaitości. Brak jednakże t. zw. kadencji Landina, wówczas specjalnie charakterystycznej i bardzo częstej, ale niekiedy nieobecnej w niektórych utworach. Jak wiadomo — istniała już przed Landinem, a przeżyła nawet Dufaya.

(Ciąg dalszy nastąpi).

---

14) Por. Fr. Ludwiga wydanie dzieł W. de Machaut, tom I, Lipsk 1926 i Stainera: Dufay and his contemporaries, Londyn 1898 oraz J. Wolfa: Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Lipsk 1926.

15) Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 2. wyd., Berlin 1920, str. 292.

16) Wooldridge, op. cit. str. 130.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów)

MSZA PASTORALNA TOMASZA SZADKA (1578)

(„Dies est laetitiae“)

(Ciąg dalszy)

Jeśli zaś porównujemy stosunek tekstu do muzyki w mszach polskich zachowanych w całości (msza Leopolity i Szadka), to w porównaniu z mszą „Dies est laetitiae” zauważamy, iż Szadek w mszy „Pis ne me” naogół stosuje zupełnie identyczne środki wyrazu, jednakże w sposób nieco skromniejszy. Analogij możnaby przeprowadzić wiele, jakkolwiek w ogólnym nastroju obydwie msze stanowią zupełne przeciwieństwo, dowodząc tem samem, iż twórcze zasoby Szadka były niemałe. Tej samej miary w muzycznem symbolizowaniu słów tekstu i podkreślaniu ich szczególnego znaczenia trzyma się również Marcin Leopolita, jakkolwiek jego msza obfituje w większą ilość ozdobników. I z tą mszą łączy Szadka wiele analogij. O niektórych będzie mowa później. Wszystkie trzy msze zawierają szczegóły, które je łączą z całokształtem ówczesnej kompozycji mszalnej.

Zanim zajmiemy się stosunkiem akcentu słownego do muzycznego i deklamacją tekstu w mszy Szadka, musimy rozpatrzeć jeszcze sprawę melodyki ornamentalnej i ruchu wartości mniejszych, tem bardziej że mamy tu do czynienia z ważnym czynnikiem stylistycznym. Dokładne rozpatrzenie tego problemu przez Jeppesena[34]) odnośnie do epoki Palestriny (na tle jego twórczości) ułatwia nam nasze zadanie. Chodzi tu głównie o ruch nie tyle półnut (minimae) ile nut ćwierćiowych (semiminimae).

Co do ruchu półnut, to niewiele mamy do zauważenia. U Szadka, jak u wielu innych kompozytorów drugiej połowy XVI wieku łącznie z Palestriną, nie brak dość licznych wypadków, w których z akcentowanej dynamicznie półnuty odbywa się skok w górę na półnutę nieakcentowaną. Biorąc pod uwagę wyłącznie takty z ruchem 4 półnut i ograniczając się wyłącznie do głosu górnego, możemy wskazać na kilka wypadków, które mimo wszystko zwracają na siebie uwagę, a to ze względu na skoki w interwałach kwintowych i sekstowych (jako większych od tercji). Są to: 1. w Kyrie takty 3,21 (sekta wielka), 24,31

34) Palestrinastil und die Dissonanz, str. 47 i następne.

— 2. w Gloria t. 20 (sekta wielka), 86 (sekta wielka) — 3. w Credo t. 3,102 (oktawa w górę), 160. Takie skoki w górę z akcentowanej na nieakcentowaną półnutę w ruchu 4 półnut zwracają już szczególną uwagę na siebie przez sam swój rodzaj (sekty wielkie). Wybraliśmy tu jednak tylko szczególne wypadki z wielu innych. Jeśli zaś dla porównania weźmiemy pod uwagę mszę „Pisneme", i to wyłącznie głos górny, to zauważymy, że stosunki w niej są indentyczne. Natomiast msza paschalna Leopolity jest pod tym względem dziełem o wiele bardziej zwracającem uwagę na to, aby ruch w górę od półnuty akcentowanej na nieakcentowaną unikał skoków większych od tercji, albo też aby skoki na nieakcentowaną półnutę odbwały się w dół. Jakie wpływy wywiera to na melodykę, łatwo zrozumieć. To też stosunek między dynamicznym a melodycznym akcentem jest u Leopolity mimo wszystko bliższy niż u Szadka. Podobnie rzecz się ma w motetach Wacława z Szamotuł.

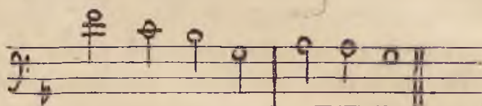
Ważniejszym jest jednak problem skoków w ruchu nut ćwierciowych. Musimy tu odrazu zauważyć, że w mszy „Dies est laetitiae" nie znajdujemy ani jednego wypadku, w którym w obrębie melizmatu złożonego z 4 nut ćwierciowych odbywałby się skok w górę z akcentowanej nuty ćwierciowej. Była to zresztą ogólnie obowiązująca wówczas reguła, rzadko bardzo omijana. (Dopuszczalnym był skok w dół). Od tej reguły nie znajdziemy wyjątków w dziełach Leopolity i Wacława z Szamotuł. To samo dotyczy psalmów Mikołaja Gomółki [35]). Nie zachodzą u Szadka wypadki, w których wyjątek od reguły byłby wynikiem konieczności wybrnięcia z trudności technicznych. Nie zauważamy ani cambiaty, znanej n. p. Wacławowi z Szamotuł, Marcinowi Leopolicie i Gomółce, ani też innych podobnych figur melodycznych. Brak również takich figur, które wówczas uchodziły już za staroniederlandzki archaizm, zdarzający się nawet w pierwszych dziełach Palestriny. Wyjątek jedyny stanowi figura następująca:

---

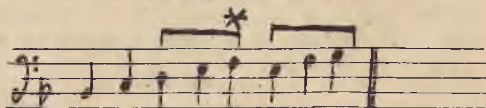
[35]) Wyjątki stanowią ps. XI, LXVI, oraz CXLI i CXLII; te ostatnie jednak posiadają miarę taktu 2/2, tak iż nuta ćwierciowa jest jednostką miary taktu. W psalmie XI w takcie 5 następuje w rzeczywistości również zmiana taktu C na dwa takty, 2/2, tak iż skok altowy z akcentowanego **f** na nieakcentowane **a** jest dopuszczalną licencją. Natomiast w ps. LXVI uzupełnienie nuty g, brakującej w oryginale (por. wyd. J. Reissa, Kraków 1923) sprzeciwia się zarówno regule, aby nie czynić skoku na dyssonans, jak i regule, aby w ruchu ćwierciowym nie czynić skoku z akcentowanej nuty, ćwierciowej na nieakcentowaną w kierunku górnym. I w tym psalmie jednak, w t. 8, zachodzi możliwość podziału na dwa takty 2/2.

Cantus, Kyrie, t. 6/7: 

Co do sprawy następstwa większych interwałów po mniejszych lub odwrotnie w melodycznych frazach, które bądź opadają bądź też się wznoszą, to zauważyć należy odnośnie do mszy Szadka, co następuje. Od zasady, iż przy wznoszącej się frazie należy stosować naprzód kroki mniejsze w dół potem zaś dopiero skoki[36]), odstępuje Szadek istotnie rzadko. Fraza taka, jak:

Cantus, Credo, t. 35/36: 

stanowi wyjątek. Jest w muzyce kościelnej niestylową i obcą melodyce szkoły rzymskiej. Co do skoków następujących po szeregu nut ćwierciowych, to wyżej podana fraza z Kyrie t. 6/7 jest jedynym jaskrawszym wyjątkiem. Dopuszczalny także w szkole rzymskiej skok z akcentowanej nuty ćwierciowej na nieakcentowaną, lecz po dłuższym szeregu nut ćwierciowych, zachodzi u Szadka, w formie poprawnej, przyczem zgodnie z innem prawem melodycznem skoki takie odbywają się z reguły w górę z nuty ćwierciowej nieakcentowanej na półnutę nieakcentowaną, leżącą o kwintę lub oktawę w górze. Zwraca na siebie uwagę również poprawne odpowiadanie na skok w jedną stronę skokiem lub krokiem w stronę przeciwną. Że wyjątki się zdarzają, jak w całej ówczesnej muzyce, jest aż nadto zrozumiałem. Niekiedy n. p. skok w górę nie otrzymuje odpowiedzi interwału mniejszego w przeciwną stronę. Skoki jednakże większe, jak seksty i oktawy, są bez wyjątku traktowane w myśl powyższej reguły poprawnie; nie dotyczy to problematyczności sekst wielkich lub małych w kierunku górnym lub dolnym. Melizmatu takiego, jak: e-f-e-d-c nie spotykamy, natomiast — jego odwrócenie: e-d-e-f-g, jest częste (podobnie jak w szkole rzymskiej). Figura polegająca na progresyjnem powtarzaniu melizmatu zachodzi w mszy Szadka jeden raz

Bas, Benedictus, takt 2: 

[36]) Jeppesen, po. cit. str. 59—60

W ówczesnej szkole rzymskiej należy taka figura do rzadkości, i to wielkich, natomiast częstszą jest progresja w przeciwnym kierunku (dolnym), co Jeppesen wyjaśnia tem, że górna sekunda, jako oś obrotu tej progresji (zaznaczona wyżej) bardziej zwraca na siebie uwagę[37]. Wreszcie wskazujemy na to, że u Szadka brak figury przypominającej tryl (n. p.: d-e-d-e); znajdujemy ją w psalmach Gomółki.

Melizmaty w mszy Szadka, mające kierunek dolny, stanowią dość znaczną przewagę. Wiele właściwości melodycznych, o których była właśnie mowa, znajdujemy też w mszy „Pisneme", zawierającej ponadto niektóre inne formy melizmatyczne, w mszy „Dies est" niespotykane, i tem zbliżonej do mszy Leopolity, w dukcie melodycznym bardziej poprawnej, choć — podobnie jak msze Szadka — nie obfitującej w nadmiar melizmatycznych pomysłów. Rozciągłością melizmatów przewyższał wszystkich Wacław z Szamotuł (zwłaszcza w Eksklamacjach), oraz w niemniejszej mierze Gomółka. Dotyczy to także rozmaitości w ich melizmatyce.

W ścisłej łączności z kwestją melodyki pozostaje sprawa deklamacji muzycznej tekstu oraz zrozumiałości tekstu w zespole wszystkich głosów.

Jeśli zwróciliśmy już poprzednio uwagę na wpływ francuskiej muzyki na mszę „Dies est laetitiae", to w konsekwencji musimy przekonać się, czy i w jakiej mierze wpływ ten mógł zaznaczyć się również w deklamacji tekstu, mimo że nie możemy wątpić, iż łacińska akcentuacja była Szadkowi dobrze znana. Zauważamy już na samym początku, że w jednym i tym samym ustępie (także frazie) znajdujemy dowody dobrej akcentuacji tego samego słowa w jednym, złej zaś w drugim głosie (lub drugich głosach). Takich wypadków jest sporo. W głosie górnym akcentuacja jest właśnie przeważnie wadliwa. Nie możemy też pominąć faktu, że w zupełnie polifonicznym ustępie trudności dla prawidłowej deklamacji są większe z powodu większych komplikacyj rytmicznych i melodycznych w przeciwieństwie do ustępów homofonicznych, w których głosy jedne nie są pokrywane przez drugie. Palestrina, który w staranności co do deklamacji tekstu przewyższał wszystkich współczesnych, nie uniknął trudności w

[37]) Op. cit. str. 66 i nast.

swych polifonicznych utworach. Obserwację naszą co do deklamacji w mszy „Dies est“ Szadka, opieramy na górnym głosie, który z natury rzeczy najwięcej zwracał na siebie uwagę.

C. d. n.

Zygmunt Latoszewski

Z WIDNOKRĘGU WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI LITURGICZNEJ

Ćwierćwiecze wielkiej piusowej reformy, przypadające w roku bieżącym będzie niewątpliwie i przedewszystkiem okazją do retrospektywnego omówienia tej reformy, wykazania historycznych zasług różnych mężów i także całego, potężnego ruchu cecyljańskiego, który na Zachodzie był pierwszym i głównym realizatorem postulatów Piusa X-go. Obok jednak zdania sobie sprawy z tego, co zdziałano w kierunku przywrócenia muzyce liturgicznej jej powagi i znaczenia w świątyniach, nie minie zapewne żadnego, poważnie myślącego muzyka kościelnego, a nawet i świeckiego konieczność zastanowienia się jeszcze i nad współczesną twórczością muzyczno-liturgiczną nad jej stosunkiem do idei i nakazów „Motu proprio“ oraz nad wartością (z uwzględnieniem ram liturgji) jaką przedstawia z punktu widzenia czysto artystycznego.

Należy przecież pamiętać, że reforma muzyki kościelnej nie mogła mieć tylko zadanie wyeliminowania narostów świeckiej (czytaj operowej) muzyki z kościołów i przywrócenia w jak najszerszym zakresie żywej praktyki chorału gregorjańskiego i klasycznej polifonji kościelnej Palestriny i innych mistrzów: musiała ona zarazem wskazać twórcom drogi ku nowej, a świętej muzyce liturgicznej. Wiadomo, że przepisy „Motu proprio“ są w tym ostatnim względzie bardzo ścisłe, ale i niemniej pozostawiają kompozytorom prawdziwą swobodę. Idzie tylko o to, aby muzyka, którą piszą dla użytku liturgji była jako sztuka (w sensie techniki) i jako wyraz duchowy godną miejsca, w jakiem ma rozbrzmiewać.

Krytycznie ustosunkować się, choćby do najwybitniejszych okazów współczesnej twórczości muzyczno-liturgicznej jest nie-tylko trudne ze względu na zbyt krótki dystans, jaki nas od niej jeszcze w tej chwili oddziela i pogląd historyczny właściwie wyklucza, ale i ogrom tej literatury jest nazbyt trudno ogarnąć, choćby pobieżnie tylko i przeprowadzić jaką taką selekcję wartości. A jednak kilka ogólniejszych spostrzeżeń da może czytelnikowi obraz niektórych kierunków, które dają się dzisiaj już rozpoznać i które są dowodem intensywnego ruchu na polu twórczości muzyczno-liturgicznej. Promienia tych kierunków są dosyć rozbieżne, lecz są i dowodem śmiałych nieraz poszukiwań, szukania drogi samodzielnej i co jest bodaj najważniejsze, drogi odrębnej od tej, po której kroczy muzyka świecka. Nie ma

zresztą czego ukrywać, że muzyka świecka ogromnie wyprzedziła muzykę kościelną, a równocześnie zaciężyła na niej całym bogactwem swych środków technicznych. Trudno będzie z tej nieproszonej opieki się wyzwolić, a sądzę, że tego dokonać będzie mógł kompozytor, mający nietylko wielki talent, ale i poświęcający się z wewnętrznego nakazu swej duchowej struktury wyłącznie muzyce liturgicznej.

Pisano w ostatnim czasie wiele o tem, że duch czasu jest przeciwny tendencjom głębokiego skupienia religijnego tak u jednostek jak wśród mas i że ten brak religijnego nastawienia u kompozytorów, jest główną przyczyną słabych stosunkowo wyników na polu twórczości muzyczno-kościelnej.

W tym kierunku daje się jednak zauważyć pomyślny i dosyć ogólny zwrot, mianowicie wzrost zainteresowania nietylko dla kwestji ogólno religijnych ale i specjalnie dla liturgji katolickiej. Obfitość nowej na ten temat literatury francuskiej, włoskiej a przedewszystkiem niemieckiej świadczy o tym odrodzeniu ducha religijnego nader wyraźnie. Coraz zatem mniej można się obawiać o brak silnego duchowego podłoża wśród wierzącego ogółu, zwłaszcza też wśród warstw oświeconych, z których przecież pojawić się mogą przyszli mistrzowie muzyki kościelnej. Natomiast mimo bardzo licznej produkcji muzyczno-liturgicznej w tej chwili jeszcze wartości wśród niej są nieproporcjonalnie nikłe. Piętnowano już tylekrotnie nagminny objaw komponowania utworów religijnych przez „kompozytorów" niezdolnych nawet do napisania najprostszych utworów w formach muzyki świeckiej. Tą drogą gromadzenia tandety kompozytorskiej „twórczość" religijna, przeciwważy się wprawdzie muzyce świeckiej quantytatywnie, ale qualitatywnie nie dorówna jej oczywiście w ten sposób kroku. Trudniej będzie tylko muzykowi kościelnemu dla użytku praktycznego wyłowić z tego morza makulatury utwory rzeczywiście wartościowe, trudniej będzie i historykowi wysegregować wartości, ziarno od plew. Ten zalew bezwartościowych kompozycji widoczny jest nieomal wszędzie, najgroźniej zaś przedstawiał się do niedawna w Niemczech. U nas miła ta „radość tworzenia" spóźniła się oczywiście, ale za to trwa nadal uporczywie.

Wróćmy jednak do zasadniczej linji naszych rozważań, mianowicie do uwag o najważniejszych okazach współczesnej twórczości muzyczno-kościelnej. Jeżeli wartości jej nazwaliśmy nikłe, to raz ze względu na małą ilość dobrej muzyki liturgicznej w obrębie masowej jej produkcji (odnośny stosunek w muzyce świeckiej jest daleko korzystniejszy), a potóre dlatego, że wiele z tych wartości, jakie musimy przyznać niejednemu opusowi kompozytorów kościelnych należy zaliczyć do wartości właściwie świeckiej muzyki, jest stwierdzeniem w tej muzyce elementów stylistycznych obcych, a pod kątem widzenia rozwoju utwory te trzeba uznać za przestarzałe.

I tak, jak styl Hallera jako przykład dobrowolnego i prawie niewolniczego wzorowania się na a cappellistach klasycznych był zawsze niepłodnym anachronizmem, tak i sentymentalna chromatyka Griesbachera, czy dziwny aljaż palestrinowsko-lisztowski u Perosiego nie czynią żywotnemi twórczość tych kompozytorów. Trzeba jednak podkreślić, że postęp kryje się w tem, że cały legjon kompozytorów niewątpliwie utalentowanych, jak obok już wspomnianych kilku uczniów ze szkoły Cesara Francka, zaś w Niemczech taki Goller, Kromolicki, Rheinberger, nie mówiąc już o nowszych, jak Springer, Lechthaler, J. Haas i inni nie zabawiali się kopjowaniem stylu polifonji klasycznej, ale opierając się na jej postulatach dobrego brzmienia wokalnego przejęli całą skalę środków technicznych z muzyki świeckiej końca 19-go wieku, nawet sięgnęli i po charakterystyczną harmonikę Pucciniego i po barwy akordów francuskich impresjonistów. Stopnie zależności są różne, ale wpływy widoczne wszędzie i tylko taki Bruckner, jakkolwiek niezupełnie należący do epoki nowoczesnej, staje samotny na wyżynie prawdziwie indywidualnego wyrazu muzyczno-liturgicznego, skupiając w swą nutę osobistą prądy współczesnej sobie muzyki. Jeszcze więc jeden dowód, że nie środki, ale wyraz dzieła decyduje o jego wartości. Lecz do tego brucknerowskiego wyrazu nie doszli następcy tego wielkiego twórcy na niwie muzyki kościelnej. Na horyzoncie migocą jednak jakieś nowe obiecujące światła. Taką obietnicą jest twórczość młodego, bo zaledwie dwudziestokilkoletniego Kurta Thomasa a zwłaszcza jego „Missa in a", o której prof. Lechthaler pisze następująco: „Rzadko zdarzyło mi się mieć w ręku dzieło tak w technice dojrzałe, a tak zarazem głębokie w wyrazie. Odznacza się ta msza przedewszystkiem subtelnem zrozumieniem ładnego i efektownego dźwięku chórowego. Prawie wszystkie możliwości dwuchórowej techniki a cappella są wyzyskane. Orkiestrowe zdwojenia, powodujące równoległe kwinty i oktawy, kontrapunktycznie przeciw sobie prowadzone akordy, skale całotonowe, częsta zmiana taktu i rozległe miejsca unisono należą do stałego arsenału środków technicznych Thomasa. Bardzo lirycznie ujmuje niektóre partje, jak n. p. w Gloria suscipe; najlepiej zaś udają mu się stopniowania końcowe w Gloria i w Credo. Z porywającym rozmachem rwie Hosanna ku niebu. Głęboko przejmująca jest dramatyka Kyrie. Msza ta z etosu swego należy do Kościoła, lecz wprawdzie niewiele chórów będzie w stanie wykonać trudne to dzieło, kryjące w sobie mnóstwo pierwiastków rozwojowych na przyszłość".

Ta charakterystyka dzieła przez wybitnego znawcę muzyki kościelnej dowodzi, że idzie o utwór wyjątkowej wartości i znaczenia. Zresztą świat fachowy był o mszy Thomasa już od dawna poinformowany. Jeżeli wspomniałem o niej na tem miejscu obszerniej, to dlatego aby powyższy, zaledwie szkicowy obraz współczesnej muzyki kościelnej oświetlić z najistotniejszych punk-

tów, a zwłaszcza z tego, z którego widnieją nowe niedostrzegalne może jeszcze perspektywy wielkiej twórczości muzyczno-liturgicznej.

Ważną tą sprawą współczesnej muzyki kościelnej specjalnie na naszym rodzinnym gruncie przyjdzie nam zająć się dokładniej, lecz może wtedy przydadzą się powyższe ogólnikowe wytyczne.

Wiadomości bieżące

POLSKA

Prof. Dr. Adolf Chybiński został wybrany dziekanem Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Jana Kazimierza na rok 1928/29.

W Bytomiu na Górnym Śląsku odbył się recital organowy prof. Nowowiejskiego, na nowych wielkich organach, zbudowanych przez firmę D. Biernacki we Włocławku. Program zawierał 3 toccaty i fugi J. S. Bacha, 3-cią sonatę Guilmanta oraz 2-gą sonatę Nowowiejskiego. Prelekcje o organach wygłosił ks. St. Maśliński, rektor Śląskiego Seminarjum Duchownego.

W Konserwatorjum krakowskiem odbywa się w ciągu lipca br. kurs dokształcający dla organistów, na którym wykłada się przedmioty, wchodzące w zakres sztuki organistowskiej.

Komisja do spraw organistowskich w diecezji Podlaskiej (Siedlce) ustaliła następujący porządek dzienny dla zebrań kółek dekanalnych: 1) Odczytanie ustawy „Motu proprio" Piusa X o muzyce kościelnej — 2) odczytanie regulaminu dla kół dekanalnych — 3) odczytanie komunikatów Komisji i najnowszych rozporządzeń — 4) omówienie projektów, jak podnieść śpiew i muzykę kościelną w parafji według wskazań „Motu proprio" — 5) wolne wnioski i zakończenie. (Hoss.).

Dział Związku Chórów Kościelnych

Komunikaty Zarządu

Przygotowania muzycznego programu wielkiego jubileuszowego zjazdu chórów kościelnych, trwają w całej pełni. Odbywają się mianowicie regularnie próby Reprezentacyjnego chóru kościelnego, który ćwiczy pod kierunkiem p. Z. Latoszewskiego 8-mio głosową mszę E-moll Brucknera. Podkreślić trzeba z uznaniem, że udział członków chóru na próbach jest mimo niedogodnej pory wakacyjnej bardzo wydatny, to też przygotowanie trudnego dzieła postępuje raźno naprzód. Obok chóru katedralnego, który wykona poważną część zjazdowego programu, podjął się wykonania nowoczesnych polskich motetów chór parafji łazarskiej, który rozpocznie też niebawem próby pod kierunkiem p. Józefa Pawlaka. Plan organizacji zjazdu ogłosimy po wakacjach.

KRONIKA CHÓRÓW KOŚCIELNYCH

Poznań. Męski chór Serafitów przy kościele OO. Franciszkanów w Poznaniu obchodził w lipcu br. Trzecią rocznicę założenia. Program uroczystego posiedzenia obejmował obok sprawozdań z działalności chóru, nadania nagród niektórym członkom oraz okolicznościowych śpiewów, wykład red. Z. Latoszewskiego na temat wzorowego śpiewu chórowego. Do szerszego omówienia owocnej działalności tego chóru powrócimy jeszcze.

Skalmierzyce. W niedzielę, 1 lipca br. odbył się w Skalmierzycach z okazji I-szej rocznicy założenia chóru przy kościele parafjalnym zjazd okolicznych chórów kościelnych i kół śpiewaczych. Uroczystość rozpoczęła się nabożeństwem, podczas którego śpiewał chór kościelny z Odolanowa pod batutą organisty p. Pawlickiego. Kazanie wygłosił Czcigodny ks. Radca Piotrowicz, życząc chórowi błogosławieństwa Bożego w dalszej jego pracy. Po nabożeństwie ruszyły chóry w pochodzie przez Skalmierzyce do Domu Katolickiego na posiedzenie. Referat o działalności chóru wygłosił jego założyciel i prezes, organista p. S. Kurkiewicz, następnie przemawiał delegat Zw. Chór. Kośc. z Poznania p. Stanisław Siedlewski, podkreślając z uznaniem owocną pracę chóru skalmierzyckiego, którego poważny poziom jest zasługą energicznych wysiłków dyrygenta p. Kurkiewicza. Chórowi składali następnie życzenia delegaci obecnych na zjeździe chórów kościelnych i kół śpiewaczych. Po południu tegoż dnia odbyły się w lesie Śliwnickim popisy chórów. W jury zasiedli: prob. E. Kasior, niestrudzony pracownik na niwie śpiewaczej, p. Droszcz z Poznania i p. Siedlewski, sekretarz Zw. Chór. Kość. Ocena wypadła następująco:

Pieśń kościelna

1. Kalisz (św. Cecylja chór męski)	73 punkt.
2. Odolanów (chór żeński)	70 „
3. Kalisz (św. Józef chór męski)	67 „
4. Odolanów (chór mieszany)	66 „
5. Skalmierzyce (chór mieszany)	64 „

Pieśń świecka

1. Kalisz (św. Cecylja chór męski)	68 punkt.
2. Skalmierzyce (chór mieszany)	75 „
3. Krępa (chór męski)	63 „
4. Skalmierzyce („Echo“)	62 „
5. Kalisz (św. Józef chór męski)	55 „
6. Biniew (chór mieszany)	49 „
7. Krępa (chór mieszany)	45 „

Nadano każdej sekcji po trzy nagrody stosownie do największej ilości punktów. Po rozdaniu nagród zabrał głos ks. prob. Kasior, zachęcając chóry do intensywnej pracy na polu muzyki kościelnej. Uroczystość zakończyła się koncertem orkiestry wojskowej 60 pp. z Ostrowa i zabawą towarzyską.

Do Związku wstąpił chór kościelny z Budzynia.

Pokwitowanie składek

Chór przy kaplicy Pana Jezusa w Poznaniu za rok 1927 17.75 zł.

Dział Organizacyjno-Zawodowy

NA MARGINESIE REGULAMINU SŁUŻBOWEGO

III.

Społeczne i obywatelskie stanowisko organisty.

Czasy współczesne mają to do siebie, że poszczególne stany nietylko o swoje zarobkowe zachodzą sprawy, lecz niemniej starają się o podniesienie swojej godności i społecznej wartości; do celu tego dążą przez cechy swoje i związki. Projekt regulaminu służbowego dla organistów poświęca sprawie tej kilka

artykułów, wymagających od organisty, ażeby szanował swego przełożonego, samego siebie, swój stan i swoją organizację.

Parafia nie będzie szanowała takiego organisty, który nie będzie się odnosił z należnym szacunkiem do proboszcza, i myli się bardzo taki organista, który sądzi, że kosztem czci kapłana będzie miał większy mir u ludzi i poparcie Władzy Duchownej; dobry organista jako człowiek zaufania kapłana, winien raczej z wszystkich sił starać się o wzmocnienie autorytetu i wpływu jego, zwłaszcza w dzisiejszych czasach.

Słusznie też organista może i musi wymagać, ażeby również kapłan dbał o szacunek organisty u parafian, i żeby żartami i dowcipami nie poniżał go w oczach ludzi.

Wprawdzie organiści sami niestety zbyt często z własnej winy, stają się pośmiewiskiem ogółu; składają się na to: nieuctwo, lenistwo i pijaństwo oraz niezgoda domowa i zaniedbywanie wychowania dzieci. Jestto świadectwo zbyt jaskrawe i zbyt bolesne, że w komedyjkach polskich jako typ pijaka i człowieka rubasznego i nieokrzesanego przedstawiają organistę. Hańbę tę winni organiści coprędzej zrzucić ze swego imienia, przez to, że porzucą pijaństwo, ten zdaje się grzech nałogowy stanu organistowskiego, a oszczędzony grosz dadzą żonie na dom i na dzieci — że w zawodzie swym bez ustanku dalej się kształcić będę — a wszystkich pseudo-organistów ze swych szeregów usuną, i że wreszcie nad poprawieniem swego bytu i podniesieniem swego stanu pracować będą solidarnie — w Związku Organistów. Tymczasem najtrudniej zdaje się u organistów — to o solidarność; żeby choć jeden tylko przytoczyć fakt: lekceważenie i pogarda nawet, z jaką organiści miejscy odnoszą się do swych kolegów miejskich. Zamiast ich prowadzić i pouczać, niektórzy miejscy organiści stronią od nich, a nawet wstydzą się tytułu organisty, chętnie przybierając inne, choćby nauczyciela śpiewu w szkole powszechnej.... A tymczasem, gdyby wszyscy organiści solidarnie nad sobą pracowali, jedni drugich pouczali, toby stan swój z całą pewnością podnieśli conajmniej do poziomu nauczycielskiego.

Na szczególniejszą uwagę zasługuje sprawa języka polskiego; dobry organista winien mówić, pisać i śpiewać poprawnie po polsku; wzorem innych stanów niech organiści organizują po powiatach m. i. kursy języka polskiego. Czego szkoła nie dała, zdobyć można własnym wysiłkiem; uczcie się, kształćcie, czytajcie dobre, polskie książki! Organista, który swego wykształcenia nie zaniedba, stanie się sam pionierem idei samokształcenia się wśród innych, a w towarzystwach parafialnych będzie pożytecznym oświatowcem, a tem samem — dobrym obywatelem.

A o najważniejszej sprawie — na końcu wprawdzie, lecz ze szczególnem podkreśleniem; t. j. sprawa uświęcenia własnej duszy; jest konieczną rzeczą, ażeby Związek Organistów czuwał nad tą sprawą, i wyłącznie dla organistów urządzał rekolekcje;

w ten sposób Związek Organistów ujmie całokształt spraw tyczących swoich członków i przy solidarnem poparciu wszystkich organistów wywalczy dla nich takie warunki i takie stanowisko, że każdy z nich będzie się prawdziwie czuł — organistą-obywatelem! Ks. W. F.

WIADOMOŚCI Z DIECEZJI GNIEŹNIEŃSKO-POZNAŃSKIEJ

Komunikaty Zarządu

Regulamin egzaminów organistowskich na archidiecezję Gnieźnieńską i Poznańską (patrz w nr. 6 (czerwcowym) „Muz. Kość.").

Kurs dokształcający dla organistów odbył się od dnia 2. do 14. lipca br. Pomimo, że kurs obejmował naukę chorału gregorjańskiego, dyrygowania, harmonizację, śpiew, grę organową i fortepianową, historję muzyki kościelnej, liturgikę i inne przedmioty, uczestników zgłosiło się nie wielu bo tylko 10-ciu. Na zakończenie odbyła się msza św. w kościele OO. Jezuitów, podczas której śpiewali uczestnicy kursu przy towarzyszeniu organowem Prezesa Związku Org. p. J. Pawlaka.

Pokwitowanie składek

Od dnia 11. 6. do 25. 7. br. wpłynęły następujące składki: Gałdyński - Kobylin 10,— zł; Śliwiński - Ostroróg 3,— zł; Jazdanowski - Żegocin 12,— zł; Mężydło - Poznań 12,— zł; Barczewski - Chrzypsko 6,— zł; Olszewski - Poznań 6,— zł; Pukas - Gniezno 12,— zł; Frąckowiak - Wielowies 6,— zł; Mulorz - Bydgoszcz 6,— zł; Urbaniak - Ostrowo 12,— zł; Wojciechowski - Rąbin 6,— zł; Kubiak - Solec 6,— zł; Suchy - Pępowo 12,— zł; Kubiak - Żydowo 5,— zł; Weiss - Klaszczor 6,— zł; Wlekliński - Poniec 12,— zł; Kowalski - Górka Duch. 6,— zł; Sieja - Chicago 12,— zł.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński: „Martinus Paligonius" Tarnów 1928. Odbitka z „Hosanny". Znakomity lwowski muzykolog, tak bardzo zasłużony badacz naszej przeszłości muzycznej daje w tej pracy nowy przyczynek historyczny, mianowicie do polskiej twórczości muzycznej na przełomie XVI i XVII wieku. Autor analizuje jedyny znany dotąd utwór Marcina Paligona, motet 5-cio głosowy „Rorate" ad aequales voces. O życiu Paligona mamy jeszcze tylko nader szczupłe wiadomości. Przedstawiwszy środki techniki kompozytorskiej Paligona, wyłącznie polifoniczną strukturę jego motetu, wartość wokalną tej wielogłosowości, dalej ustaliwszy tonację utworu, jego zakres kadencyj, wreszcie formę utworu, słowem po gruntownym rozbiorze naukowym zabytku, ustala autor jasno jego wartość z punktu widzenia historycznego liturgicznego i czysto muzycznego Znamy dobrze niezwykle sumienną, jasną i gruntowną metodę analizy prof. Chybińskiego z licznych innych obszerniejszych znacznie jego prac, i w tym drobnym przyczynku stwierdzamy na nowo wszystkie zalety tej metody. Naszej wiedzy historycznej w dziedzinie muzyki przybywa więc i z tym przyczynkiem nowa cegiełka, pod niezwykle trwałą a olbrzymią budowę polskiej historji muzyki. Z. L.

ZA DZIAŁ ORGANIZACYJNO-ZAWODOWY I OGŁOSZENIA ODPOW. ST. SIEDLEWSKI
ODBITO W DRUKARNI WYDAWNICZEJ FR. KRAJNA — W POZNANIU, STRZAŁOWA 2a